Document generated on 06/05/2025 2:39 p.m.

Vie des arts

Vie des arts

# Montréal, aujourd'hui

Yves Robillard

Number 44, Fall 1966

URI: https://id.erudit.org/iderudit/58362ac

See table of contents

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)
1923-3183 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Robillard, Y. (1966). Montréal, aujourd'hui. *Vie des arts*, (44), 49–93.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1966

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

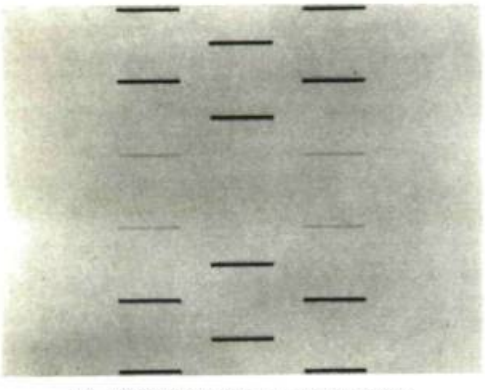
This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

# Montréal, aujourd'hui

*par Yves Robillard*



*55—Yves Gaucher. Silences, 1966 80" x 60" (203,2 x 152,4 cm)*

## YVES GAUCHER

"En impliquant l'interaction de l'environnement sur l'organisme, en tant que source directe ou indirecte de toute expérience, une nouvelle forme ainsi constituée du fait que de cet environnement proviennent toutes les résistances, équilibres, contremarques confrontés avec les énergies de l'organisme."

Gaucher dit que les grands rythmes de la nature sont si intimement liés avec les conditions les plus élémentaires de la subsistance humaine qu'ils ne peuvent échapper à l'homme dès qu'il devient conscient de ses occupations et des conditions qui les rendent effectives : le jour, la nuit ; la pluie, le soleil ; les cycles d'irrégularités naturelles ; le recours circulaire des saisons. L'existence d'une multitude d'illustrations de rythmes dans la nature devient un fait familier et l'essence même de la vie.

La genèse d'un de ses tableaux s'établit en premier lieu par le choix d'un champ énergétique (ou, si l'on veut, par la couleur du fond) et l'analyse de son comportement naturel, ce qui lui indiquera les intensités chromatiques et rythmiques possibles. Les éléments linéaires qui viendront ensuite se structurer dans le champ énergétique constitueront la rythmique chromatique du tableau. Ces éléments pourront soit stimuler le champ établi en lui assurant une continuité de décharges énergétiques, tout en se polarisant et en se dépolarisant successivement par l'influence mutative du champ établi, soit en controversant le champ énergétique qui agira à l'encontre de son comportement naturel et le forcera à un renversement périodique de sa décharge énergétique. La structure linéaire d'un tableau de Gaucher devient le résultat logique des antagonismes ou acceptations des forces de mutation établies.

## PIERRE DUPRAS

"Un jour, j'ai profondément choqué un honnête collectionneur en lui disant qu'il pouvait accrocher mes tableaux dans tous les sens et même recomposer plusieurs fois ma murale à partir des différents éléments, soit les tableaux-objets qui la composent. Qu'y a-t-il de si extraordinaire à cela ? Un carré, un cercle, une figure géométrique, un plan coloré, restent beaux, vus dans tous les sens . . ."

Dupras laisse ainsi à l'acheteur éventuel la possibilité de choisir lui-même l'angle sous lequel il veut accrocher le tableau. D'une certaine façon, ce dernier prend part à la création et à l'élaboration de l'œuvre.

Ce qui est important, c'est la participation frénétique à ce choc des couleurs dans l'œil que constitue la vision du tableau.

La peinture, selon Dupras, se justifie en elle-même. C'est pourquoi il recherche constamment, avec bien d'autres artistes, à en faire reculer les frontières traditionnelles, entre autres choses l'image qui reste toujours omniprésente, même dans la peinture contemporaine. Depuis 1960, ses tableaux géométriques, structurés, tendus en relief, au plan polygonal profondément découpé, tentent une synthèse entre la peinture et la sculpture, entre la dynamique colorée et la dynamique spatiale. Cette synthèse, voisine de celle de l'architecture, se veut à la fois sur le plan conceptuel et sur le plan formel. D'image ou de fenêtre ouverte sur un mur, sa peinture devient objet, un objet qui justifie sa propre présence en créant un monde multiple de formes et de couleurs sans aucune référence aux sentiments, au parapictural.

*56—Pierre Dupras dans son atelier.*

*57—Lise Gervais. Peinture, 1964*

## LISE GERVAIS

"Ce que j'ai appris des automatistes ne fut pas tellement une conception de la peinture, ni des théories, mais plutôt une exigence personnelle vis-à-vis de l'œuvre à faire. Pourquoi les couleurs, les formes, la matière ont-elles plus d'importance pour moi que les mots, les sons ou les chiffres ? Au fond, cela n'a pas beaucoup d'importance. Ce qui importe, c'est de me sentir à l'aise de-

vant une toile blanche, d'avoir du plaisir à y étaler des couleurs ; cette joie de peindre compense l'angoisse inhérente à l'inconnu auquel j'ai à faire face."

Entre la toile vierge et le tableau fini se placent toutes les hésitations de Lise Gervais, ses choix, ses découvertes, ses refus devant une facilité. Bref, le long cheminement d'une pensée se précisant lorsque l'objet, ici le tableau, est ressenti comme total.

Avec le recul des ans, on peut voir trois phases principales dans sa peinture : la première, depuis 1960, où l'accent était mis sur le prismatisme de la tache ; la deuxième débute vers 1961-1962 où la tache devient graphisme pur, objet en soi : la tache dessinée devient partie dynamique d'un ensemble où le mouvement prend un aspect essentiel dans la structure du tableau ; la troisième période débute vers 1963 : la tache devient masse positive ou négative suivant sa valeur dans le tableau et le tableau, opposition-affirmation dynamique, devient solution d'une antinomie.

C'est peut-être pour cela que certains commentateurs ont les uns parlé du tragique dans la démarche picturale de Lise Gervais, et que d'autres ont mis surtout l'accent sur son aspect hautement joyeux. "C'est dit-elle, facile à comprendre puisque les uns ne lisent que l'aspect antinomique et les autres, l'ensemble solutionné et serein des éléments du tableau."

## RICHARD LACROIX

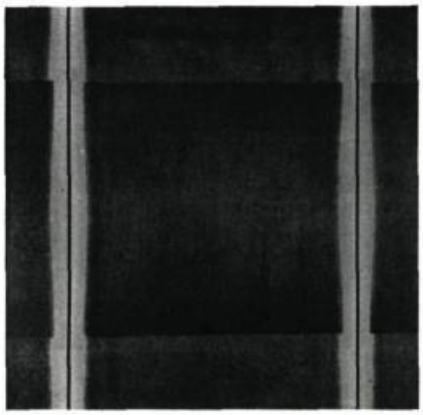
Les questions de style n'ont pas trop d'importance pour Richard Lacroix. Cependant, il véhicule un état d'esprit qui lui vaut l'estime des jeunes et qui est l'éclairage dans lequel il faut situer son œuvre.

D'abord, il lui importe de développer la conscience du rapport public-œuvre : prendre contact avec le public, le connaître, le former, répondre à ses besoins. Il a fondé à cette fin l'*Atelier libre de Recherches graphiques* et met actuellement sur pied une *Guilde de la gravure*.

Ensuite, Lacroix rejette tout ce qui peut restreindre la notion d'œuvre d'art. L'artiste doit s'ouvrir à des recherches dans d'autres domaines que le sien propre : il doit quitter sa tour d'ivoire, communiquer sur le plan d'expériences communes, rencontrer l'industrie. Lacroix est le cofondateur de *Fusion des arts* qui veut promouvoir cet esprit.

L'art est pour lui essentiellement un jeu, un jeu qui développe des variantes à partir de données précises. Celles-ci ne sont pas un concept que l'artiste va tenter de préciser mais, au contraire, la plupart du temps sont des considérations techniques : un certain jeu de formes, une opposition de matières ou l'emploi de nouveaux matériaux. On a ainsi l'impression que chaque tableau de Lacroix est un objet construit d'après certaines données de travail que l'artiste essaie de dépasser, attentif à tout ce qui peut arriver, choisissant et s'orientant dans le sens du meilleur.

A cette fin, il reprend souvent un même tableau en de différents matériaux. Nouvelles matières, nouvelles techniques sont donc des données qui l'intéressent énormément, surtout en ce qui concerne la couleur.



*59—Richard Lacroix, Peinture, 1965. Combiné et huile. 32" x 32" (81,3 x 81,3 cm)*

*58—Mousseau*

## JEAN-PAUL MOUSSEAU

Voilà bientôt dix ans que Jean-Paul Mousseau se préoccupe de quitter le chevalet et de travailler en rapport direct avec l'architecture, la technologie. Pour lui, l'aventure picturale se situe désormais au niveau des outils. Il ne croit plus à l'atelier individuel, et sa recherche à l'avenir se fera en usine et en collaboration. Le rôle du peintre aujourd'hui est, selon lui, de devenir le spécialiste de la coloration pour tout ce qui touche à notre vie moderne : automobile, architecture, tissus, etc : le peintre doit en arriver à être considéré comme un scientifique de la couleur et doit tout faire pour que l'industrie le considère comme tel.

Très préoccupé par les problèmes de la modulation de la lumière, Mousseau voudrait réaliser des sculptures en néon, travailler le perspex, peindre avec de la lumière un mur lumineux sans autre support que les rayons colorés. Mais l'artiste ne doit pas s'épuiser avec des moyens de fortune, il lui faut des outils que seule l'industrie est à même de lui fournir. En attendant, il s'efforcera de gagner la confiance des industriels et de mener à bien les réalisations qu'il a déjà entreprises en ce sens.

Concernant son vocabulaire plastique, Mousseau se réfère volontiers à ses pastels réalisés en 1958 et, au sujet de ses aluchromies, à des œuvres réalisées en 1948-1949. Il s'agit de grandes masses verticales de couleurs où la modulation, le passage subtil d'un ton à l'autre sont ce qui importe. La structuration s'entend à partir de la notion d'un espace cubiste et donne dans ses aluchromies l'impression d'un monde éclairé de l'intérieur. Il est très sensible à la finesse des tons, à une certaine qualité de la matière, à une sensualité de la touche et du regard.

*60—Jean LeFebure. Palmeraie, 1965, huile. 28¾" x 36¼" (73 x 92 cm). Galerie Soixante.*

## JEAN LeFEBURE

"Si le rôle de l'art est d'obliger l'homme à réfléchir sur son destin, ainsi qu'une tentative de découverte au-delà de ce que nous appelons le normal, l'œuvre d'art — elle — est la manifestation d'une compréhension qui déborde l'intelligence."

Les premières recherches picturales de LeFebure, d'abord guidées par Borduas, se sont cristallisées en lui par un désir constant d'expression lyrique ; ses travaux ne peuvent naître que d'une motivation émotionnelle qui débordera toujours les limites de cette intelligence, loin de l'automatisme de ses débuts. Son programme est donc la réalisation, dans une matière travaillée, d'une peinture lyrique de plus en plus simplifiée.

Cette simplification de l'image picturale est sans doute le fruit d'une évolution normale mais aussi le désir d'une participation sur le plan social : il croit au tableau de chevalet comme moyen d'expérimentation poétique mais ressent de plus en plus le besoin de parler pour tout le monde en s'intégrant dans l'architecture et l'urbanisme. Ce besoin de participation sociale l'a conduit à la sculpture et à la murale sculptée, expérience plastique devenue pour lui aussi importante que la peinture.

La structure, de l'avis de LeFebure, doit amener un élément d'accrochage, un choc émotionnel qui permette une lecture immédiate mais qui ne s'épuise pas à la première vision ; elle part d'un désir spontané. Il pose la grandeur et la couleur des différentes taches par rapport à la surface, à l'échelle et, peu à peu, il définit ses formes tout en se réservant la possibilité de détruire ses points de départ. La structure de l'œuvre d'art (tableau, murale sculptée, sculpture) se cherche à partir des données de lieu, de surface, de couleur et de matière ambiante. En respectant ces impératifs, il reprend toute sa liberté et part dans une aventure qui s'improvise continuellement.

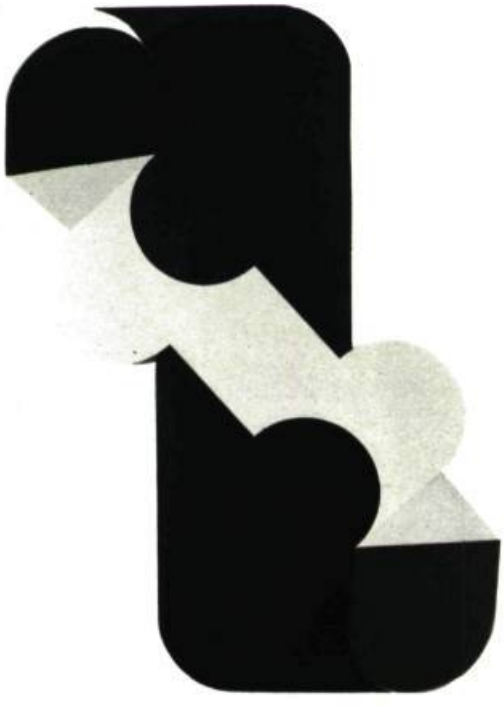
LeFebure est à la découverte de l'œuvre en marche à laquelle il participe autant en créateur qu'en spectateur, curieux alors de connaître le résultat mais surtout attentif à sa démarche actualisant l'œuvre.

## HENRY SAXE

"Les formes dans un tableau doivent déterminer les limites naturelles du cadre et non pas l'être par le traditionnel carré, rectangle, etc. à moins de faire comme Albers qui travaille le carré dans un carré. C'est là la différence entre une image figurative qui est toujours une fenêtre sur . . . et une peinture non-figurative."

Une fois découpé le contour de ses formes, Henry Saxe s'en voudrait de retomber dans la traditionnelle notion de bas-relief (silhouette sur fond plat) mais il cherche plutôt à donner l'impression d'une surface plate au moyen d'un jeu d'illusion. La couleur vient plus tard dans son travail. Il dessine d'abord les formes puis les colore. La couleur sert à affirmer le dessin de ses formes, à équilibrer les volumes dans les jeux d'illusions géométriques qu'il crée, et ainsi mieux affirmer les illusions d'espace. Il joue habituellement avec deux couleurs complémentaires, de même intensité partout.

Saxe aime les formes industrielles qui suivent une esthétique géométrique respectant leur matériau et leur condition de production. Il voudrait procéder de la même façon pour créer un objet d'art unique et personnel qui soit en rapport avec notre temps. En travaillant avec des formes en trois dimensions dans l'espace réel, il veut donner au spectateur l'illusion que tout se ramène à une surface plate et vice-versa. Ses objets ne sont pas des sculptures parce qu'on ne peut tourner autour. Il parodie le domaine des projections isométriques et établit un dualisme entre la forme dessinée en projection pour donner l'impression d'être tridimensionnelle et la forme réelle dans les trois dimensions, réalisée pour donner l'impression d'être un dessin en projection.



*61—Henry Saxe. Ping Pong, 1965, acrylic sur panneau. 56" x 33" (142, 25 x 83.8 cm).*

## GOGUEN

Pour Goguen, l'abstraction exprime des relations autres que celles purement spatiales qui s'établissent entre les objets, les formes, les lignes réunis sur une toile. En fait, c'est la couleur-énergie qui est son élément de base, la donnée primordiale qui commande l'organisation du tableau et se révèle toujours par les formes qui la contiennent : l'interaction de ces contenants colorés et énergétiques crée un univers de vibrations en perpétuel mouvement dont l'équilibre instable est à chaque moment anéanti pour être de nouveau recréé l'instant d'après.

Le projet fondamental de Goguen est de tenter dans chaque tableau de nous faire percevoir quelques aspects de cet univers énergétique

**(suite à la page 93)**

misme des écoles d'art. Pour lui aussi, ce fut une aventure dans la solitude. "Je n'y rencontrais aucun peintre, dit-il, je peignais frénétiquement de huit heures du matin à onze heures du soir, je ne fréquentais pas les galeries, sauf les vernissages de la Dixième avenue." Il y a vu pourtant Kooning, Gorky, Pollock, Reinhardt, mais déclare : "Quand je pense à cette époque de New York, je pense toujours à Van Gogh." C'est-à-dire à un retour au dynamisme qui animait, dans ses premiers tableaux figuratifs, de grands champs tumultueux.

Grand prix de peinture de la Province de Québec en 1965, il représentait la même année le Canada à la Biennale à Sao Paulo, avec ses premières recherches à caractère géométrique. Direct, passionné, empirique, Jacques Hurtubise, qui évolue rapidement, présente dans chacune de ses phases des images convaincantes. Dans sa première exposition solo à New York, en juillet dernier, il renouvelle, par la répétition au pochoir, la fonction de ses taches qui détruisent finalement la notion de fond. Son premier geste pictural fut de "détruire des surfaces parfaites." C'est par cette démarche répétée qu'il imprègne ses œuvres du dynamisme qui lui est propre.

---

## MONTRÉAL AUJOURD'HUI

*(suite de la page 51)*

### GOGUEN

sans cesse mouvant. Chaque toile est le point de départ d'un voyage vers une source incandescente où la couleur-énergie crée un espace-temps nouveau qui transcende les perceptions communes.

Ainsi la perception de l'espace tridimensionnel étant sous l'emprise de la loi de gravité qui régit l'univers physique, elle constituera une donnée psychologique de base qui influera sur la perception de la ligne d'horizon, pas toujours perçue ou présente au niveau de la conscience. Goguen explique que ce n'est pas sous l'influence de Mondrian qu'il en est venu à la peinture géométrique mais par une série de découvertes successives, alors qu'il peignait selon les critères de l'expressionnisme abstrait.

La découverte qu'il fit de la qualité énergétique de la couleur remonte à l'époque où il travaillait en blanc et noir à son tableau intitulé *Situation relative*. Il perçut alors qu'un des élements véhiculait une telle énergie qu'il était obligé de restructurer sa toile au complet par rapport à cet élément. Il en résulta une œuvre où les noirs et les blancs avaient tous une valeur énergétiquement positive. Ce qui l'amena à la nécessité de la valeur globale du tableau.

Aujourd'hui, Goguen poursuit sa recherche de nouvelles perceptions fascinantes, lyriques, énigmatiques, engendrées par l'utilisation de la couleur-énergie. Le monde qu'il crée, de plus en plus complexe, n'a de limite que notre seule capacité de perception.

---

## TROIS ARTISTES TORONTOIS

*(suite de la page 67)*

### don jean-louis

Jean-Louis a essayé de poursuivre certaines implications de ses dessins dans la sculpture. Faites à partir de tubes d'acier galvanisé, celles-ci n'ont pas donné, et de loin, de résultats comparables à ses dessins. Peut-être est-ce dû au fait que la motivation de l'auteur pour l'expression sculpturale est plus commerciale qu'esthétique. Sur le marché artistique, un fait est aujourd'hui à regretter : les dessins se vendent moins bien que les modes d'expression courante que sont la peinture et la sculpture.

Je crois que la grande force de Jean-Louis réside dans l'adaptation parfaite de sa vision exceptionnelle à sa technique du dessin linéaire. Il attend un protecteur, un appui, ayant assez d'imagination pour comprendre que son art est un fait idéalement adapté à la décoration murale d'un ensemble architectural. Bien que son œuvre soit en général réalisée à petite échelle, une échelle "surhomme" est implicitement suggérée par chaque dessin ou peinture de Jean-Louis.

### michael snow

Quand, en 1960, Michael Snow commença d'utiliser sa promeneuse, il était absolument inconscient de la similarité existant entre ses méthodes et celles des artistes "Pop" à New York et à Londres. Son motif était pris d'une série de dessins qu'il avait faits d'une femme en mouvement. Ce dessin, à l'époque où il l'a utilisé pour la première fois, n'était pas pour lui particulièrement significatif en temps que sujet ou forme. Mais maintenant, après six années d'existence, la promeneuse a acquis toutes sortes de significations du fait du nombre de variations et de répétitions auxquelles Snow l'a soumise.

L'animation de l'image féminine a débuté quand Auguste et Louis Lumière démontrèrent leur nouvelle invention : le "Cinématographe" à Paris, le 28 décembre 1895. Cette date est tout aussi commode que n'importe quelle autre pour marquer la naissance de l'obsession de l'homme moderne pour l'objet en mouvement comme moyen d'expression artistique.

La deuxième date importante dans l'histoire de la peinture contemporaine est celle de la présentation de la promeneuse sous la forme d'une succession d'images fragmentées. Le 17 février 1913, s'ouvrait à New York, l'Armory Show, cette exposition marque en fait le début de l'art du vingtième siècle en Amérique du Nord. L'œuvre la plus remarquée à cette exposition était le "Nu Descendant un Escalier" de Marcel Duchamp.

Ces deux dates ressortiraient nettement dans l'horoscope artistique de Michael Snow : il a en effet travaillé comme animateur de film pour la télévision et il reconnaît volontiers l'influence prépondérante de Duchamp sur sa pensée. J'utilise délibérement "pensée" au lieu de "technique" ou tout autre mot, car pour moi Snow est essentiellement un artiste "conceptuel". Dans ses œuvres, l'idée est de la plus haute importance et si l'observateur n'est pas préparé à suivre le fil de la pensée de Snow, il est peu probable qu'il retire beaucoup des peintures, dessins, films, constructions et collages réalisés depuis 1960 et groupés sous le titre générique : "Travaux sur la Promeneuse". En anglais, le titre "Walking Woman Works" a une double significat on : premièrement, tous les sujets traités dans cette série sont, à la satisfaction de Snow, devenus des objets d'art et deuxièmement, chacune de ses expositions doit être considérée comme un échantillonnage des modèles